



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego : o toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie "III Symfonii 1999"

**Author:** Magdalena Stochniol

**Citation style:** Stochniol Magdalena. (2008). Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego : o toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie "III Symfonii 1999". "Muzyka Religijna - Między Epokami i Kulturami" (T. 1 (2008), s. 173-183).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Stochniol

## **Przeżycie estetyczne twórcy a kształt dzieła muzycznego O toposach muzycznych w twórczości Aleksandra Lasonia na podstawie *III Symfonii 1999***

Ten Bóg, którego nie ma,  
żyje w sercu historii chrześcijaństwa, ukrywa się,  
jest niewypowiedziany,  
można do niego dotrzeć tylko za pośrednictwem teologii negatywnej,  
jest sumą tego, czego nie można o nim powiedzieć,  
mówi się o nim tylko po to,  
aby podkreślić naszą niewiedzę i co najwyżej widzi się w nim otchłań,  
przepaść, pustynię, samotność, ciszę, nieobecność<sup>1</sup>.

Na sposób Umberto Eco pojmowany Bóg niezwykle inspiruje *sacrum* w sztuce. Do wyrażenia niewyraźnego sztuka wydaje się naturalnie pre-dysponowana, zwłaszcza muzyka, której nośnikiem treści są dźwięki, z ich wieloznacznością i nieokreślonością. Ponadto istnieje związek między uczuciem religijnym oraz uczuciem estetycznym. Rozważania nad nim prowadzi Rudolf Otto w swojej słynnej książce *Świętość*<sup>2</sup>. *Sacrum* jawi się tam jako *numinosum* – jest przeczuciem, że istnieje coś, czego nie stworzył człowiek,

---

<sup>1</sup> U. Eco: *Sacrum*. W: Idem: *Semiologia życia codziennego*. Tłum. J. Ugniewska, P. Salwa. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 112.

<sup>2</sup> R. Otto: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Tłum. B. Kupis. Warszawa 1999, s. 84–90.

coś, co człowieka odpycha i równocześnie przyciąga do Stwórcy. *Sacrum* rodzi strach, nieodpartą fascynację, a przy tym poczucie niższości i nadzwyczajności, pragnienie pokuty i oczyszczenia. Otto zwraca uwagę, że choć uczucia religijne nie są uczuciami estetycznymi, istnieje między nimi podobieństwo kategorii określających ich cechy oraz znaczenie. Kategoria „wzniosłości” odnosząca się często do uczucia religijnego jest kategorią *par excellence* estetyczną. I choć obie te dziedziny (sztuki i religii) różnią się znacząco, to analogie między nimi są wyraźnie widoczne. W moim odczuciu, pokrewieństwo wzniosłości estetycznej oraz religijnej stanowi klucz do odczytania *Symfonii* Aleksandra Lasonia<sup>3</sup>.

Analiza muzyki Lasonia, zarówno *III Symfonii*, jak i innych kompozycji, prócz uczucia określonego kategorią wzniosłość, pozwoliła mi znaleźć jeszcze trzy inne – główne kategorie; to zaś umożliwia mówienie o stałych wzorcach, obrazach wykorzystywanych w jego twórczości. (Kryteria wyboru tych kategorii oraz sposób ich zdefiniowania przedstawię w dalszej części artykułu). Istotne, że mają one ścisły związek z uczuciem religijnym. Nie bez znaczenia jest fakt, że ową religijność podkreśla sam kompozytor: „Co do religijności – ona jest w mojej muzyce mimo braku udziału dzieł o tematyce *stricto* kościelnej, jest w Katedrze, jest w Górach jako muzyczne odzwierciedlenie fascynacji naturą – dziełem kreacji, obdarzonym pierwiastkiem *sacrum*. Religijność tkwi po prostu w mojej psychice. Była elementem mojego wychowania świata, jest elementem mojego pojmowania świata”<sup>4</sup>.

*III Symfonia* 1999 Aleksandra Lasonia skomponowana została w latach 1997/1998. Utwór powstał na zamówienie Polskiego Radia i zadedykowany został matce kompozytora. Obsada wykonawcza składa się z orkiestry symfonicznej z mocno rozbudowaną sekcją instrumentów dętych i perkusyjnych oraz chóru mieszanego. Symfonia ma budowę czteroczęściową, w której kolejne części noszą tytuły: *Prolog*, *Kyrie*, *Gloria*, *Epilog*. Utwór przybrał zatem formę *Missa Brevis*, z okalającymi ją wstępem i zakończeniem. W *III Symfonii* 1999 kompozytor wykorzystał następujące teksty:

---

<sup>3</sup> *III Symfonia* 1999 na chór i orkiestrę. Prawykonanie podczas Jubileuszu Chóru i Orkiestry Polskiego Radia (zamówienie Polskiego Radia). Wykonawcy: Chór Polskiego Radia w Krakowie i Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Krakowie. Dyryguje Aleksander Lasoni. [Nagranie dokonane z materiałów archiwalnych Polskiego Radia].

<sup>4</sup> M. Dzidek: *Między sztuką a tym co ludzkie. Wywiad z kompozytorem*. „Opcje” 1997, nr 2, s. 69–71.

Część	Źródło tekstu	Tłumaczenie tekstu <sup>5</sup>
<i>Prolog</i>	Apokalipsa św. Jana, 1, 8	„Jam jest Alfa i Omega, mówi Pan Bóg, Który jest, Który był i Który przychodzi, Wszechmogący”.
<i>Kyrie</i>	tekst mszalny	„Panie zmiłuj się nad nami. Chryste zmiłuj się nad nami. Panie zmiłuj się nad nami”.
<i>Gloria</i>	tekst mszalny	„Chwała na wysokości Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli. Chwalimy Cię, błogosławimy Cię, wielbimy Cię, wystawiamy Cię, dzięki Ci składamy, bo wielka jest chwała Twoja... Amen”.
<i>Epilog</i>	Apokalipsa św. Jana, 22, 20	„Zaiste, przyjdę niebawem. Amen. Przyjdź Panie Jezu! Łaska Pana Jezusa ze wszystkimi!”.

Wykorzystany tekst kompozytor przytoczył w oryginale. Użycie języka łacińskiego i starogreckiego bez wątpienia ma wpływ na specyficzny kształt muzyczno-estetyczny utworu.

W *III Symfonii* 1999 chciałabym wyróżnić cztery zasadnicze typy tematów, lub raczej *topoi*, których kształt estetyczny poddaje się interpretacji w kontekście przeżycia religijnego. Taka analiza i wyodrębnienie myśli tematycznych ma na celu wykrycie związków strukturalnych między podstawowymi motywami czy tematami utworu, a przez to – wykazanie jego koherencji. Nie mamy tutaj do czynienia z tradycyjnym, „konstrukcjonistycznym” przekształcaniem tematu; przeciwnie – kompozytor zastosował zabieg, który można by określić jako transformację tematyczną, ukrywający niejako przed słuchaczem sekrety techniki kompozytorskiej. We wszystkich przypadkach można mówić o przewadze ewolucyjnego sposobu kształtowania narracji muzycznej.

Czynnikami decydującymi o wyodrębnieniu w *III Symfonii* czterech głównych myśli tematycznych są pewne stałe konstelacje elementów technicznych, np. instrumentacji, rytmiki, melodyki, wykorzystanej skali, a przede wszystkim charakterystyczna i określona kategoria ekspresji, której przyporządkować można analogiczne odczucie religijne. Te rodzaje myśli tematycznych obecne są także we wcześniejszych kompozycjach Lasonia, dlatego określam je terminem „topos”, wyraźnie wskazującym na stałość tych elementów. W tym znaczeniu w niniejszym artykule terminy te będą używane zamiennie.

**Toposy o charakterze hymnicznym.** Fragmenty muzyczne mieszczące się w toposie o charakterze hymnicznym to na przykład początek *Glorii* (takty 1–12) lub początek *Prologu* (takty 1–11). W przykładzie 1 użycie właśnie

<sup>5</sup> Tłumaczenie tekstów biblijnych przytoczone za Biblią Tysiąclecia. Wydawnictwo Pallotinum 2000.

Przykład 1. *Gloria*, takty 1–12. Cyt. za: rękopis partytury, s. 49–51. Kompozytorowi dziękuję za możliwość skorzystania z rękopisu partytury, który znajduje się w jego posiadaniu.

tego a nie innego typu myśli tematycznej wiąże się z pewnością z rodzajem wykorzystanego tekstu. Laroie użył tu jedynie początkowych słów tekstu mszalnego: „Chwała na wysokości Bogu, Chwała...”. Obsada instrumentalna tego fragmentu to instrumenty dęte blaszane (trąbki, waltornie i puzony), instrumenty smyczkowe oraz chór. Myśl główna opiera się na dźwiękach e-es-cis i umieszczona jest w głosie sopranowym chóru. Ten trzydziestkowy motyw staje się załącznikiem pierwszych fraz *Glorii*. W każdej z grup wykonawczych zostało wprowadzone *divisi*, co powoduje dużą intensywność brzmienia, jego nasycenie i gęstość. Wrażenie to zostaje spotęgowane przez wykorzystanie wyłącznie wysokiego rejestru we wszystkich instrumentach. Materiał melodyczny spożytkowany w partii chóru oraz w instrumentach smyczkowych jest ten sam, a instrumenty odgrywają rolę barwowego dopełnienia. Elementem wyróżniającym grupę smyczków jest operowanie glissandem. Pod względem rytmicznym, zarówno w partii chóru, jak i w partii smyczków, wprowadzone są wyłącznie długie wartości, dające w efekcie pionowy akordowy. Instrumenty dęte pozostają niejako w opozycji do chóru i smyczków pod względem melodycznym i rytmicznym. Prowadzą kontrapunkt w drobniejszych wartościach, w których komórka wyjściowa

oparta jest na dźwiękach e-fis-gis-b (ais). Zatem wszystkie grupy korzystają z wycinka materiału gamy E-dur z alterowanym czwartym stopniem. Użycie właśnie tej tonacji (albo raczej jej pewnego wariantu) jest również nie bez znaczenia. Symbolizuje ona tradycyjnie boskość, niebiańskość i wzniosłość.

Pod względem rytmicznym można mówić o swego rodzaju izorytmiczności, jednak tylko w zakresie dwóch grup wykonawczych (smyczkowej oraz chóru). Grupa instrumentów dętych pozostaje w opozycji rytmicznej. Dynamika fragmentów hymnicznych jest zawsze *forte*, a tempo dość szybkie, podkreślone dodatkowo adnotacją w partyturze – *deciso*.

Drugi ze wspomnianych fragmentów, mający charakter hymniczny, to sam początek *Symfonii* (takty 1–11 z *Prologu*). Główny temat przedstawiony jest przez trąbki i opiera się na dźwiękach: e-d-cis-b-g-fis-f-d. Wraz z nim równocześnie wprowadzony jest swego rodzaju wariant tematu głównego, w partii sopranu, w którym poszczególne dźwięki tematu zmienione są chromatycznie.

Często podkreśla się, że cechą charakterystyczną muzyki Aleksandra La-sonia jest migotliwość czy drgające brzmienie. W tym fragmencie słyszalna jest również niejednoznaczność metryczna oraz harmoniczna. Jest to wynikiem zastosowania specyficznej techniki. Każda z grup instrumentalnych wprowadza podobny materiał melodyczny, lecz przedstawiony jest on w poszczególnych głosach z opóźnieniem rytmicznym. Czasami temat może ulec chromatycznej zmianie. Ta niejednoznaczność jest więc zarówno melodyczna, jak i rytmiczna. Można tu mówić o rytmice *quasi-swobodnej*, tzn. sprawiającej wrażenie swobodnej, jednak wpisanej w regularną siatkę metryczną. Potwierdzeniem tego staje się stosowanie przez kompozytora częstych zmian metrum (prawie zawsze co takt). Dodatkowo, częste stosowanie synkop i ligatur wzmacnia uczucie rytmicznej i metrycznej niejednoznaczności.

Mimo pewnych różnic pomiędzy początkiem *Glorii* a początkiem *Prologu*, z pewnością *Prolog* reprezentuje kategorię hymnicznych myśli tematycznych. Charakter tego fragmentu wydaje się dźwiękowym uobecnieniem wzniosłości. Gdy słuchamy początku *Symfonii*, z jednej strony poraża nas potęgą brzmienia, doznawane uczucie uniesienia, z drugiej strony zaś ta sama potęga musi budzić strach.

**Toposy o charakterze kontemplacyjnym.** Dwa najbardziej typowe jego przedstawienia to ustęp środkowy *Kyrie* lub takty 216–226 oraz takty 300–339 *Glorii*. Uwagę zwraca, po pierwsze, odmienna instrumentacja; tym razem jest to wyłącznie skład smyczkowy. Ponieważ fragmenty te pojawiają się między częściami o bogatej instrumentacji, kontrast zdaje się tym wyraźniejszy. Układ jest skupiony, statyczny. Na taki charakter wpływa również rodzaj rytmu: występują tu wyłącznie długie wartości, które dodatkowo są jeszcze łączone ligaturą. Metrum jest stabilne, najczęściej cztermiarowe. Szczególny charakter udało się kompozytorowi uzyskać za pomocą glissand

czwartej miary taktu. Faktura jest akordowa, lecz wyraźnie dominuje linearny sposób myślenia. Myśl tematyczna najczęściej znajduje się w partii I skrzypiec i albo ma charakter kilkudziesiękowej komórki ulegającej w dalszym przebiegu transformacjom, albo jest w ogóle nieczytelna i dopiero po chwili wyłania się z harmonicznego mgły. Pierwszy rodzaj odnajdujemy we wskazanych fragmentach *Glorii*. Tu początkiem myśli tematycznej stają się cztery dźwięki, wychylające się i powracające niejako do dźwięku centralnego. Taki brak zdecydowania nie jest bez znaczenia. Myśl tematyczna rodzi się dopiero i wybiera kierunek, w którym będzie podążać, a z każdym krokiem kształt, jaki osiągnie docelowo, staje się coraz wyraźniejszy.

Innym fragmentem o charakterze kontemplacyjnym jest w *Symfonii* środkowa część *Kyrie*. Grupa smyczków brzmi bardzo jednolicie, I skrzypce dopiero po chwili podejmą – na razie pozostający w sferze intencji – temat. We wszystkich wskazanych fragmentach występuje dynamika *piano*, ale jest to *piano* bardzo intensywne, nasycone. W ogóle cechą *Symfonii* jest używanie skrajnego rodzaju dynamiki w zestawianych fragmentach. Momentów „nijakich” dynamicznie tutaj nie ma. *Kyrie* jest także interesujące ze względów tonalnych. Linia melodyczna opiera się na pewnym wariacie gamy A-dur, w której podwyższeniu ulega czwarty stopień, czyli dis. Jednak, zgodnie z zasadą zapisu przyjętą przez kompozytora, czyli używaniem wyłącznie trzech kolejnych znaków (krzyżyków – fis, cis, gis, oraz bemoli – b, es, as), otrzymujemy skalę a-h-cis-es-e-fis-(g)gis, czyli o tej samej budowie co w przykładzie 1. Wykorzystanie takiej właśnie skali daje duże możliwości: po pierwsze, wyraźny postęp diatoniczny (i tradycyjną harmonię), po drugie – emancypację trytonu, który w interwalice Aleksandra Lasonia zyskuje miejsce nadrzędne, po trzecie zaś – postęp całotonowy i wraz z nim specyficzny typ brzmienia.

Medytacyjny i modlitewny charakter fragmentów – toposów o charakterze orientalnym – przywodzi na myśl momenty zamyślenia nad tajemnicą Stwórcy. Szczególnie ważne staje się umieszczenie fragmentu kontemplacyjnego między dwoma innymi bardzo intensywnymi pod względem dynamicznym i emocjonalnym. Poprzedzający fragment o charakterze kontemplacyjnym to początek *Glorii*. Fragment następujący potem to część oparta na słowach „A na ziemi pokój”. I dokładnie w tym momencie wprowadzone zostają instrumenty dęte w drobnych wartościach, ilustrujące trudny do ogarnięcia chaos.

**Toposy melizmatyczne (orientalne).** Przykładem toposów melizmatycznych są części skrajne *Kyrie*. O wyodrębnieniu takiej właśnie grupy decyduje cały szereg wspólnych cech. Podstawę stanowi kilkudziesiękowy temat mający charakter zaśpiewu. Zbudowany jest on z dwóch komórek: pierwsza to przebieg kilku dźwięków, drobnych wartości mających charakter zdobienia, druga – to długa wartość, łącząca się z wybrzmieniem. Nasu-

wa się skojarzenie ze śpiewami żydowskimi. Ale nie tylko. Taki sposób ukształtowania przychodzi również na myśl psalmodię, w której melizmat poprzedzał dźwięk psalmowy. Dodatkowo orientального charakteru nadaje temu fragmentowi częste wykorzystanie interwału sekundy zwiększonej oraz trytonu. Pod względem harmonicznym kontrapunkty klarnetów opierają się naprzemiennie na akordach gis-moll oraz b-moll, a to sekundowe zestawienie wpływa na specyficzny charakter tej części. Udział w akcji mu-

The image shows a handwritten musical score for measures 74-79 of a Kyrie. The score is written for Clarinet 1 (Cl. 1.), Violin 1-8 (Vl. 1-8), Viola (Vc.), Violoncello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'mp' and 'p'. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a circle (76, 78, 80). The handwriting is in ink on aged paper.

Przykład 2. Kyrie, takty 74–79. Cyt. za: rękopis partytury, s. 20. Kompozytorowi dziękuję za możliwość skorzystania z rękopisu partytury, który znajduje się w jego posiadaniu.



zycznej biorą klarnety (jako instrumenty solowe) oraz niskie instrumenty smyczkowe. Komórka poprzedzająca nutę główną ulega ciągłym przemianom – redukcji lub rozszerzeniu – o swobodną strukturę motywiczną. Melodia ma dzięki temu improwizacyjny charakter. Taki sposób przekształceń określić można jako ewolucjonizm z elementami wariacyjnymi. Kreska takowa jest jedynie punktem orientacyjnym, miejscem spotkania. Jednak podczas słuchania muzyka wyraźnie sytuuje się jakby poza metrum – mamy tu ponownie do czynienia z rytmiką *quasi-swobodną*.

**Toposy o charakterze „ptasim”.** We fragmentach toposów o charakterze „ptasim” na planie pierwszym znajdują się instrumenty dęte drewniane. Ze względu na szczególną instrumentację fragmenty te wydają się najbardziej charakterystyczne. Można wyróżnić dwa zasadnicze plany brzmieniowe: ptasi (instrumenty dęte drewniane) oraz harmoniczny (smyczki). W tym typie myśli tematycznej właściwie nie spotyka się instrumentów dętych blaszanych. Pod względem rytmicznym toposy „ptasie” ponownie ukształtowane są na wzór rytmiki swobodnej, ataktowej. W warstwie harmonicznej natomiast mamy długie wartości, których zmiana uzależniona jest od zmiany harmonicznej. Uwagę zwraca sposób ukształtowania materiału melodycznego – Lasoń w takich fragmentach bardzo często korzysta z imitacji.



Przykład 3. *Epilog*, partia instrumentów dętych, takty 353–354. Cyt. za: rękopis partytury, s. 81. Kompozytorowi dziękuję za możliwość skorzystania z rękopisu partytury, który znajduje się w jego posiadaniu.

Dynamika w takich miejscach zawsze jest *forte*, dodatkowo podkreślona przez wysoki rejestr instrumentów. Kryterium zakwalifikowania takich fragmentów do ptasich (w tym szczególnym momencie mówimy o rajskich ptakach) to: nieregularność, wykorzystana instrumentacja (instrumenty dęte wydają się niejako predysponowane do naśladowania ptasiego śpiewu) oraz kontekst, w jakim zostały umieszczone. Ptasi świergot wyłania się ze statycznych akordów, pojawia się zupełnie niespodziewanie, by po chwili ponownie zanurzyć się w harmoniczną mgłę. Jednak ich jasny, przenikliwy dźwięk na długo pozostaje w pamięci.

Cztery zasadnicze typy tematów w twórczości Lasonia, przedstawione na podstawie *Symfonii 1999*, nie są typowe tylko dla tej kompozycji; zauważyć je można już w najwcześniejszych utworach. Tematy te w oczywisty sposób ulegały transformacjom i zmianom, jednak pewna wspólna idea jest czytelna. Chciałabym zwrócić uwagę na kilka fragmentów z dwóch znacznie wcześniejszych utworów kompozytora. Pierwszy to *Góry* (skomponowane w latach 1979–1980), drugi – *Katedra*. Pierwszy interesujący fragment zauważyć można w pierwszej kulminacji *Gór* – niejako prototyp hymnicznych myśli tematycznych z *Symfonii*. Udział w wykonaniu tej partii bierze cały

Przykład 4. *Góry*, takty 40–46. Cyt. za: A. L a s o Ń: *Góry*, partytura. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.

skład orkiestry, rytmika jest miarowa, izorytmia we wszystkich głosach. Bezpośrednio po tym fragmencie następuje przejście do motywu ptasiego, z zachowaniem wszystkich jego typowych cech: instrumentacji (na planie pierwszym oboje oraz róg angielski, po chwili dołączają flety), imitacji w głosach, swobodnego ukształtowania rytmicznego. Warto jeszcze zwrócić uwagę na harmonie we fragmencie hymnicznym. Kolejne dźwięki, na których opiera się melodia, to: es(dis)-cis-h-a-h-cis-es-a-es-e... Przy zmianie enharmonicznej dźwięku es otrzymujemy skalę A-dur z podwyższonym IV stopniem, czyli taką samą jak we fragmentach hymnicznych *Symfonii*.

Inny interesujący przykład potwierdzający istnienie określonej tu topiki we wcześniejszych kompozycjach Lasonia odnaleźć możemy w *Katedrze*,

skomponowanej w latach 1987–1989, a dedykowanej Witoldowi Lutosławskiemu. W utworze tym zauważyć można pewne wpływy i fascynacje orientalizmem, typowe dla melizmatycznego ukształtowania materiału muzycznego, przede wszystkim pochody interwałowe (kulminacja opiera się na modelu dźwiękowym e-f-gis-d, z charakterystyczną sekundą zwiększoną), jak również wykorzystanie komórki o ukształtowaniu: drobne wartości, poruszające się krokiem sekundowym, po których występuje długa wartość. Bezpośrednio po tym następuje fragment o charakterze kontemplacyjnym, w którym główną rolę odgrywają instrumenty smyczkowe (podobnie jak we fragmentach modlitewnych *Symfonii*), a towarzyszące instrumenty dęte drewniane odgrywają rolę tła.

Podobnych fragmentów można by odnaleźć w kompozycjach Aleksandra Lasonia bardzo wiele, nie tylko w tych dwóch utworach, lecz w całej twórczości. Wydaje się więc słuszne twierdzenie, że całą twórczość Lasonia przenikają wspólne toposy, idee – od najwcześniejszych kompozycji aż do *III Symfonii* 1999.

Magdalena Stochniol

### The aesthetic experience of a creator and the shape of a musical work On musical toposes in works by Aleksander Lasoń on the basis of the *1999 III Symphony*

#### S u m m a r y

The art seems to be naturally predestined to express “the inexpressible”, especially musical art, the musical contents of which constitute sounds, together with their ambiguity and indefiniteness. Similarities between aesthetic and religious solemnity constitute the key to read *Symphony* by Lason.

In the *1999 Symphony*, four main types of themes were distinguished; toposes hymnic in nature, toposes oriental in character, melismatic toposes, and bird-like ones, the aesthetic shape of which undergoes interpretation in the context of a religious experience. Such an analysis and selection of thematic thoughts serve the exploration of structural relations between basic motives or themes of a given work, and thus, the presentation of its coherence. The factors that contribute to the distinction of four main types of thoughts constitute stable constellations of technical elements, such as instrumentation, rhythmic, melody, the scale used, and, above all, a characteristic and specific emotion with a corresponding analogic religious feeling.

The main four types of themes, presented on the basis of the *1999 Symphony* in works by Lason, are typical not only of the very composition, but they can already be found in his earlier works. Obviously, the types of themes have been undergoing transformations and changes, however, their common thing is still readable.

Magdalena Stochniol

Ästhetisches Erlebnis des Schöpfers und die Form eines Musikwerkes  
Von Musiktopoi in den Musikwerken von Lasoń auf der Grundlage  
von *III. Sinfonie* 1999

Z u s a m m e n f a s s u n g

Es scheint, dass die Kunst besonders dazu gut geeignet ist, das Unausdrückbare auszudrücken. Das betrifft vor allem die Musikkunst, die verschiedene Inhalte mit Hilfe der mehrdeutigen und unbestimmten Töne übermittelt. Die Verwandtschaft von ästhetischer und religiöser Erhabenheit ist ein Schlüssel zum Verstehen der *Sinfonie* von Lasoń.

In der *Sinfonie* 1999 wurden vier Hauptthemen unterschieden (Topoi vom hymnischen Charakter, Topoi vom orientalischen Charakter, melismatische Topoi, Topoi vom Vogelcharakter), deren ästhetische Form im religiösen Kontext zu erklären ist. Die Unterscheidung zwischen den einzelnen Themen hat zum Ziel, strukturelle Zusammenhänge zwischen den einzelnen Hauptmotiven oder Themen des Musikwerkes und dadurch dessen Kohärenz nachzuweisen. Ausschlaggebend für die Aussonderung der vier Hauptthemen sind gewisse feste Konstellationen von technischen Elementen, z. B.: Instrumentierung, Rhythmik, Melodik, die angewandte Tonskala, aber vor allem eine bestimmte charakteristische Emotion, die der analogen religiösen Empfindung zugeordnet werden kann.

Die aufgrund der *Sinfonie* 1999 dargestellten vier Hauptthemen sind kennzeichnend für Lasos Musikwerke; sie unterlagen natürlich Umwandlungen und Änderungen, doch sie sind immer mit einer gemeinsamen Idee verbunden.